

ELENA PAPA

CARO GIOVANNINO... CARO CAGNONE:
NOTE DI ONOMASTICA SCAPIGLIATA,
TRA CITAZIONI E RISCRIITTURE

Abstract: In the context of the 'Scapigliatura' movement in the region of Piedmont, the figure of Achille Giovanni Cagna is particularly interesting: a self-taught and enthusiastic writer, he discovered his poetic vein thanks to the fortunate encounter with Giovanni Faldella, after the «worrisome beginnings» reported by Contini (1953). This paper aims at stressing the onomastic relationships in the works of these two authors, highlighting the evolution of their repertoire and the changes in the naming practice. Autograph corrections approved in the subsequent edition of the *Bozzetti* and the critical thinking documented by the epistolary exchanges, help to assess the progressive abandonment of clichés typical of sentimental literature in favour of a more disenchanting observation of truth.

Keywords: Achille Giovanni Cagna, Giovanni Faldella, Scapigliatura, onomastics, names function

Nel variegato panorama della Scapigliatura piemontese, movimento difficile da circoscrivere e definire al di là della centralità riconosciuta all'arte di Giovanni Faldella, merita una rinnovata attenzione la figura di Achille Giovanni Cagna, autore prolifico e disordinato, che Contini aveva segnalato per la 'singolarità' della sua storia di scrittura:

E siamo ad Achille Giovanni Cagna: che, per gl'inizi di quest'autore ai suoi buoni momenti così piacevole, non si può dire senza molti sospiri.

Nessuno, del resto, esigerà da noi che, anche messi da parte versi e teatro, indugiamo a scrutare l'ala narrativa di *Un bel sogno* o di *Falene dell'amore*; della quale, tuttavia, ossia del Cagna anteriore al 1886, era doveroso menzionare l'esistenza, poiché è pure un caso singolare quello di un uomo totalmente al disotto d'ogni letteratura, fecondamente circolante per le bancarelle, che all'improvviso esce fuori con tre o quattro libri perfettamente leggibili senza bisogno di soverchia indulgenza, e dov'è tentata, qualunque sia la vita spirituale a cui si applica, qualche esperienza stilistica qualificata.¹

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani 1953 (poi Torino, Einaudi 1992; da questa edizione traggio le citazioni, qui a p. 35).

La rivalutazione dell'autore da parte di Contini, dopo il giudizio non esattamente lusinghiero sulla sua produzione giovanile, è dovuta al lavoro di affinamento del gusto e della lingua ispirato dal fortunato incontro umano e artistico con Giovanni Faldella.

Affascinato dalla letteratura e dallo scrivere, Cagna aveva a lungo sofferto per la fragilità della sua formazione scolastica, ma aveva reagito studiando e leggendo con passione:

Ho fatto sacrificio di lunghe notti per leggere, studiare e lavorare, perché di giorno avevo ben altro da fare. [...] I miei studi si erano arrestati a 15 anni nella seconda tecnica quando cioè il Barone Casati disse consegnandomi a mio padre. "Gli faccia imparare un mestiere, perché studiare non è affar suo, e non ci ha colpa poverino!". Mio padre era allora in angustie di fortuna [...] fui subito impiegato come portabagagli e copista in un ufficio... e poi mi vennero i primi sintomi di velleità artistiche [...] e mi accinsi tutto solo a studiare la grammatica e fare esercizi di lingua, a leggere, a istruirmi, e potei sui venti anni misurarmi senza tema con tutti i miei amici che avevano continuato gli studi.²

L'incontro con Faldella si colloca nel contesto della rivista «Serate italiane», pubblicata a Torino tra il 1874 e il 1878 sotto la direzione di Giuseppe Cesare Molineri, alla quale collaborarono noti autori della Scapigliatura milanese accanto a giovani scrittori e intellettuali piemontesi raccolti intorno all'influente figura dello scrittore vercellese. Cagna, che subito riconobbe in lui un maestro, ebbe «la felice idea di abbordar[lo]»,³ dando inizio a un legame destinato a durare tutta la vita. Sul piano artistico l'amicizia con Faldella sopraggiunse «a far balenare innanzi [al suo] sguardo [...] più nobili suggerimenti»⁴ e lo aiutò a superare ciò che Contini aveva definito «l'infando sentimentalismo degli allarmanti inizi».⁵

Le tracce dell'azione disciplinatrice di Faldella sulla scrittura di Cagna si possono seguire attraverso il carteggio conservato nelle Biblioteche Civiche di Vercelli e di Torino,⁶ ma anche, e soprattutto, attraverso la consultazione degli autografi dello scrittore vercellese, fittamente segnati da note e correzioni. La

² Lettera di Cagna a Faldella, 2 marzo 1877, in MONICA SCETTINO (a c. di), *Achille Giovanni Cagna, Giovanni Faldella, Un incontro scapigliato: carteggio 1876-1927*, Novara, Interlinea 2008, p. 52. Dove non espressamente indicato, la trascrizione è tratta dagli autografi conservati nel Fondo Cagna (ms. A80).

³ Lettera di Faldella a Cagna, 3 marzo 1877, c. 2v.

⁴ CONTINI, *Introduzione*, cit., p. 35.

⁵ *Ibid.*

⁶ Le lettere di Faldella sono confluite a Vercelli nel Fondo Cagna, quelle di Cagna a Torino nel Fondo Faldella. Ringrazio Patrizia Carpo per avermi seguito nella consultazione del fondo vercellese, fornendomi ampia visibilità sui documenti.

progressiva consapevolezza dei propri limiti e la maturazione di nuovi mezzi espressivi porteranno Cagna a una continua revisione dei suoi scritti e alla ripubblicazione di molte opere in versioni spesso profondamente rimaneggiate.

Benché la svolta del percorso autoriale di Cagna riconosciuta da Contini si riveli soprattutto nell'affresco sociale rappresentato da *I Provinciali* (1886), la documentazione conservata a Vercelli consente di accertare che l'esempio vivificante di Faldella agisce sulla scrittura del suo discepolo fin dagli inizi della loro frequentazione. La maggiore consapevolezza delle proprie risorse porta Cagna a spostare il suo interesse dal contenuto alla forma della narrazione, alla cui valorizzazione concorre la suggestione della parola. In questa prospettiva le scelte onomastiche, inizialmente convenzionali o di maniera, acquistano maggior consistenza sia a livello denotativo che connotativo.

La stereotipia dei nomi senza volto

L'esordio di Cagna come prosatore si lega a *Tempesta sui fiori, bozzetti sociali*, pubblicato a Milano dall'editore Barbini nel 1870. Seguendo la traccia onomastica e procedendo per esempi si può cogliere la direzione del percorso avviato. Il titolo dichiara l'idea ispiratrice dei sette bozzetti che compongono la raccolta, sintesi iconica della stessa visione del mondo richiamata più esplicitamente nella commedia *Le vie del cuore*:⁷

– Guai ai deboli, guai alle anime gentili! la tempesta viene e schianta i fiorellini teneri – le anime generose si piegano e muojono come i fiori al soffio della bufera. – I poveri di cuore passano invulnerabili come il ceppo d'un albero fradicio dato alle fiamme. – Son pochi i fiori in questo mondo d'egoisti, e quei pochi vengono calpestati e derisi.

Travolti dall'insensibilità del mondo, i protagonisti dei bozzetti replicano lo stesso ruolo nelle diverse situazioni narrative, in una rigida contrapposizione tra bene e male che vede la purezza soccombere alla ferocia dei vincitori. La tipizzazione dei personaggi si riflette nei nomi, di sapore letterario e privi di radicamento sul territorio. *Olga*, attinto dalla tradizione russa, è il nome scelto per la protagonista eponima del primo bozzetto. *Eugenio* è il nome del suo amante, nel segno di una relazione resa impossibile dalla presenza oscura del conte Rodolfo. Il ruolo assegnato a ciascun personaggio è dichiarato in apertura e non prevede evoluzione:

⁷ Rappresentata per la prima volta nel 1872 e dedicata ad Antonio Ghislanzoni, fu pubblicata l'anno successivo dallo stesso editore Barbini. La citazione è alle pp. 40-41.

il conte Rodolfo, marito di Olga, era un uomo sui sessant'anni, d'un aspetto feroce che a prima vista ispirava la massima diffidenza. Le vicende della vita lo avevano quasi rispettato, sicchè conservava ancora tutta la pienezza del vigore.

Dotato di un carattere energico, racchiudeva in sè tutti gli attributi del genio del male: il suo cuore era incapace di un'affezione qualunque; giammai in sua vita ebbe un'aspirazione generosa. Due mogli condusse dall'altare alla tomba, ma non saziò ancora il suo istinto di opprimere, si invaghì di Olga e pose in opera ogni artificio finché gli riuscì di ottenerla in moglie. (*Olga*, pp. 14-15)

All'opposto

Olga, vero tipo di bellezza e di candore, aveva allora diciott'anni, apparteneva ad una famiglia distintissima, ma era orfana di madre, ed il vecchio genitore, nella speranza di creare un avvenire all'unica sua figlia, acconsentì di buon grado a quest'unione, perocchè il conte Rodolfo, nella sua raffinata malvagità, aveva saputo imporre alla pubblica opinione; così la misera Olga fu sacrificata. (ivi, p. 15)

Eugenio ha un animo nobile e i suoi sentimenti sono sinceri. Vorrebbe strappare Olga al suo destino, ma comprende (e accetta) il vincolo che la lega al marito:

L'amor nostro non è colpa, o no! Povera vittima sacrificata, il tuo cammino è di spine e lo percorri colla rassegnazione di una santa... (ivi, p. 11)

La 'santità' di Olga, la 'nobiltà' di Eugenio, la 'ferocia' di Rodolfo sono caratteristiche dei personaggi che potrebbero trovare conferma in una lettura etimologica dei loro nomi,⁸ ma lo spunto non è concretamente sviluppato a livello narrativo, come invece avverrà nelle opere successive. Le scelte onomastiche, di sapore letterario, andranno più correttamente ascritte alla categoria dei «nomi classificanti»,⁹ come elementi di contestualizzazione sociale, utili a richiamare un ambiente o un'atmosfera piuttosto che a connotare un personaggio. La presenza di questi nomi contribuisce a tracciare le coordinate della circolazione culturale di opere e tendenze espresse a livello europeo, in una fitta rete di legami intertestuali. Nel caso della coppia Eugenio-Olga andrà certamente citato l'*Eugenio Oneghin* di Aleksandr Sergeevič

⁸ Olga, adattamento di *Helge* o *Helgi*, da collegare all'aggettivo anord. *heilagr* 'santo'; Eugenio, dal gr. *êu* 'bene' e *gbénos* 'stirpe', nel senso 'di buona nascita'; Rodolfo, nome aristocratico, tradizionale nel casato asburgico, composto con **brōtha* 'fama, gloria' e **wulfa* 'lupo'.

⁹ Cfr. FRIEDHELM DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 239-252, p. 247: «nomi che forniscono precise connotazioni di tempo o di luogo, che collocano coloro che li portano all'interno di determinati gruppi etnici, religiosi, nazionali, sociali o simili oppure che vengono scelti sulla base di convenzioni letterarie».

Puškin, approdato in Italia in traduzioni diverse,¹⁰ mentre su Rodolfo, oltre al riferimento dinastico, agirà la suggestione dell'opera verdiana *Luisa Miller*¹¹ con al centro la figura drammatica del conte Rodolfo, ma anche il romanzo di Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*¹² (1851), che ispirerà la *Bohème* di Puccini: sono nomi nuovi, carichi di *pathos*, che trovano favorevole accoglienza nelle opere degli autori scapiigliati¹³ e più estesamente nella letteratura di consumo.

Nei bozzetti della raccolta non pare ancora avviata una riflessione sulla funzione narrativa dei nomi. Il loro suono, la loro suggestione resta superficiale, genericamente evocativa di un ambiente sociale all'interno del quale essi risultano addirittura intercambiabili. Un indizio è rappresentato dal *lapsus calami* che si riscontra nella prima stesura del testo,¹⁴ nella scena in cui Olga ed Eugenio si separano scambiandosi promesse e un ultimo bacio:

- Amami sempre
- Eternamente
- Addio, angelo a domani
- a domani vita mia...

Olga si avviò¹⁵ verso casa, ma fermandosi ancora sulla porticina, si volse... egli la raggiunse di volo:

- Un bacio ancora!
- Fu l'ultimo, *Ernesto* rimase solo...

L'inaspettato passaggio che trasforma Eugenio in Ernesto, per quanto giustificabile per ragioni di assonanza e affinità formale, nasconde una motivazione più profonda: nella stessa raccolta Ernesto è il nome del protagonista di *Vanità*.¹⁶ Un destino tragico accomuna i due personaggi: Eugenio, costretto ad assistere impotente alla morte di Olga per consunzione, si toglierà la vita, portando a compimento la vendetta di Rodolfo; Ernesto non sopravviverà all'abbandono da parte di Paolina, andata in sposa a un «ve-

¹⁰ *Racconti poetici di Alessandro Puschin, poeta russo*, tradotti da L. Lacour Delâtre, Firenze, Lemonnier 1856, e poco più tardi, *Eugenio Oneghin, romanzo russo in versi di Puschin*, tradotto in prosa italiana dalla sig.ra A.B., Nizza, Tipografia Caisson e compagni 1858.

¹¹ Rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1849 su libretto di Salvatore Cammarano.

¹² Introdotta in Italia nel 1859 con il titolo *Scene della vita d'artista*, di Murger, prima versione italiana di Gian Lorenzo Bruni (Losanna [s.n.]; e Como, presso Annibale Cressoni).

¹³ Per Rodolfo cfr., tra gli altri, Antonio Ghislanzoni (*Gli artisti da teatro, Racconti politici*), Roberto Sacchetti (*Il forno della marchesa*); per Olga Giovanni Rovani (*Libia d'Oro*).

¹⁴ FONDO CAGNA, *Schizzi*, ms. A60.

¹⁵ Ms.: sostituisce un precedente «si dileguò rapidamente», e la successiva correzione «si allontanò».

¹⁶ Quarto bozzetto nell'edizione a stampa, nel manoscritto precede invece *Olga*, in una continuità che favorisce la parziale sovrapposizione dei due personaggi.

gliardo [...] dal cospicuo patrimonio». La conclusione di entrambi i bozzetti è affidata a una sequenza narrativa che ripropone gli stessi moduli sintattici ed espressivi, evidenziando la serialità della scrittura di Cagna, serialità alla quale non si sottraggono neppure i personaggi:

All'indomani si narrava per la città che un giovane fu trovato morto nella sua camera, ed aggiungevasi che egli teneva stretta fra le mani una piccola croce d'oro.

La croce era quella di Olga.

Quel giovane era Eugenio. (*Olga*, p. 36)

All'indomani Paolina si alzò dal letto nuziale non certo seminato di rose; e discese col marito in riva al lago per respirare della fresca auretta mattutina.

Alcuni barcajuoli venivano verso gli sposi portando sulle spalle il cadavere di un annegato...

Era Ernesto, il povero Ernesto. (*Vanità*, p. 76)

La ripetitività delle situazioni e dei tipi umani¹⁷ e lo scarso controllo dell'espressione sono i difetti che Faldella osserva nella prima produzione di Cagna:

Ciò che noto in quasi tutti i tuoi scritti è una specie di improvvisazione. Pochi dei tuoi pensieri, per la forma, in cui escono affastellati, accusano una lunga dimora silenziosa nella tua mente, prima di venire estrinsecati.¹⁸

Stimolato dalle osservazioni dell'amico a prendere le distanze dalle opere giovanili, Cagna si impegna a puntare su una maggiore profondità narrativa. Ai *Bozzetti sociali*, in cui i protagonisti sono vittime dei vincoli imposti dalle regole della società, seguono *Falene dell'amore, bozzetti intimi*¹⁹ (1878), in cui il racconto si concentra sulla dimensione interiore dei personaggi. L'evoluzione del bozzetto avrebbe successivamente trovato un'espressione più personale e disincantata nella rappresentazione in chiave umoristica del mondo di provincia, riconosciuta come la componente più autentica della poetica dell'autore.²⁰

¹⁷ Ripetitività confermata dalle scelte onomastiche dell'autore, che per la loro generica definizione assumono la funzione di vaghe etichette senza diventare segni identitari. Sul valore dei *Bozzetti sociali* resta esemplare la lettura di GIORGIO PETROCCHI, in *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, De Silva 1948, p. 63.

¹⁸ Lettera di Faldella a Cagna, 22 aprile 1877, c. 2r.

¹⁹ Nella seconda edizione (Milano, Galli 1882) il titolo si trasformerà in *Bozzetti intimi, falene dell'amore*, evidenziando la centralità del genere.

²⁰ Nel segno della continuità, *Bozzetti di provincia* era uno dei possibili titoli che Cagna aveva ipotizzato per *I Provinciali*, accanto a *Figurine di provincia*, come risulta dalle annotazioni autografe sul frontespizio dei manoscritti conservati a Vercelli (voll. I e II), in alternativa a *Microscopoli, Parva*

Nomi e bozzetti a chiave

Se la lezione faldelliana risulterà compiutamente appresa nei *Provinciali*,²¹ l'avvio della conversione scapiigliata di Cagna può essere ricondotto alla pubblicazione di *Figurine* (1875), a cui Faldella stava lavorando nel periodo del loro incontro. Durante la scrittura di *Falene dell'amore*, l'opera del maestro costituisce un modello a cui tendere, pur con la consapevolezza della distanza da colmare:

Tu hai lasciato una notevole impronta nell'anima mia e molte volte, colla mente ueh! mi prendo lo spasso d'arrampicarmi sulla tua maniera ed imitarti come un ranocchio.

Tu hai un equilibrio perfetto fra l'idea e la sostanza, tu possiedi una forza motrice di lingua e di stile che serve mirabilmente e senza scosse il meccanismo del tuo cervello.

Io invece ho torrenti che straripano ed asciutte che lasciano morir di sete [...]

Tutto quello che scrissi lo misi giù diffilato, impaziente e forse incapace di meditazione e solo nell'ultima parte del mio ultimo lavoro *Falene dell'amore* ho sentito alquanto la rigida lentezza di chi facendo vuol fare meglio.²²

Gran parte della nuova raccolta si pone in piena continuità con i *Bozzetti sociali* senza che Cagna riesca concretamente a trasferire nella propria scrittura gli insegnamenti ricevuti. I segnali di un rinnovamento si possono tuttavia ravvisare sul piano delle scelte onomastiche, che, pur attingendo in gran parte al repertorio letterario convenzionale, appaiono più funzionali alla narrazione.²³ Escludendo *Un discorso alla penna*, in cui appare solo la voce narrante, i restanti bozzetti hanno un titolo eponimico che illumina le caratteristiche dei protagonisti (*Virginia*, *Nonno Pasquale*, *Renato*, *Vincenzo*).²⁴ In *Virginia* la centralità del segno onomastico è dichiarata in apertura:

Sotto il semplice nome che sta di fronte a queste parole, si cela per me un mondo di soavi rimembranze che l'inevitabile destino travolse bruscamente in lutto senza fine. (*Virginia*, p. 49)

Kalende, Scene della vita di provincia. In una lettera datata 21 settembre 1885 Cagna rivela che il titolo *Figurine di provincia* era stato suggerito proprio da Faldella, ma era stato rifiutato dall'editore con un giudizio lapidario: «quel simpaticissimo scrittore non fu mai troppo fortunato nella scelta dei titoli» (SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 159).

²¹ Non a caso dedicati da Cagna al padre e all'amico, quasi a segnare una doppia filiazione, umana e artistica, dell'opera.

²² Lettera di Cagna a Faldella, 24 aprile 1877, in SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 61, in risposta alla precedente del 22 aprile (cfr. nota 18).

²³ Agisce in questo senso il modello di *Figurine* caratterizzato dall'accentuazione onomastica (cfr. ELENA PAPA, *Onomastica faldelliana*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 125-143).

²⁴ In *Tempesta sui fiori* solo due bozzetti, *Olga* e *Gorn*, hanno titoli eponimici.

Il nome non solo richiama la singolare purezza di questa figura femminile, ma ne prefigura il destino.²⁵ Su questa suggestione Cagna costruisce la trama del suo racconto:

Virginia aveva diciotto anni quando io la conobbi, era adolescente appena, eppure quella pallida creatura, dotata di una grande intuizione, aveva scritta negli occhi la mestizia di una precoce intelligenza, l'amarezza di un segreto travaglio, indefinibile come la dolcezza del suo sguardo. (ivi, pp. 49-50)

I versi di Iginio Ugo Tarchetti posti in epigrafe – «Ell'era così tenera e piccina/ Che più che amor, di lei pietà sentia./ D'angioletto pareva la sua testina,/ Tanto ell'era diafana e tanto pia» – si riflettono nella narrazione e riecheggiano negli appellativi rivolti a Virginia (p. 50: «angiolino del dolore», «anima rassegnata»; «angelica creatura», p. 55), ripresi ed espansi con minime variazioni fino all'inevitabile epilogo:

Quel povero angiolino subiva il martirio con una rassegnazione degna della sua grand'anima.

Man mano che il corpo s'andava consumando, lo spirito allontanavasi dalle cose terrene, ed in certi momenti la sua fronte brillava di tanta rassegnazione da strappare le lacrime. Chi l'avesse veduta allora, non avrebbe più dimenticata quella santa creatura. Più il suo corpo si dissolveva, più lo spirito grandeggiava. (ivi, 67)

Un analogo procedimento di denominazione a chiave risulta applicato anche ai bozzetti *Renato* ('ri-nato')²⁶ e *Vincenzo* ('vincente'),²⁷ mentre in

²⁵ Virginia continua il gentilizio latino formato sulla base etrusca *vercn-*, riconoscibile anche in Virgilio, appellativo della dea Atena/Minerva (MASSIMO PITTAU, *Dizionario comparativo latino-etrusco*, Sassari, EDES 2009) e correlato al lat. *virgo* 'verGINE'. Al significato proprio si accosta il valore figurato di 'moralmente puro', che trova corrispondenza nell'agg. virgineo, «che denota o rivela purezza o virtuosità d'animo» (SALVATORE BATTAGLIA, GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002). L'intimo legame tra purezza e morte è già presente nella vicenda di Virginia, insidiata da Appio Claudio e uccisa dal padre per sottrarla alla violenza. La leggenda è ripresa dall'omonima tragedia alferiana (1777) e ricordata anche da Leopardi: «eri pur vaga [Virginia], ed eri/ nella stagion ch'ai dolci sogni invita,/ quando il rozzo paterno acciar ti ruppe/ il bianchissimo petto» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, 1824).

²⁶ *Renatus*, part. pass. di *rēnasci* 'rinascere', si afferma nella tarda latinità in ambito cristiano per indicare la rinascita spirituale operata dal battesimo. Nel caso di *Renato*, la rinascita è operata dall'amore («Lo sguardo di quella giovinetta era morbido come una carezza. Io sentiva a me d'intorno l'alito di una nuova vita» p. 121) e si rivela illusoria. La tragedia incombente è suggerita dai versi iniziali di Henri Murger: «Lorsque je composai ce morceau funéraire/ Qui n'est qu'un long regret de mon bonheur passé,/ J'étais vêtu de noir comme un parfait notaire./ Moins les besicles d'or et le jabot plissé!».

²⁷ Derivato dal part. pres. *vincens, vincētis*, con suffisso derivativo *-ius*, si diffonde negli ambienti cristiani con riferimento alla vittoria spirituale sul male e sul peccato. Sostenuto da una ricca tradizione agiografica, il personale Vincenzo ha ampia e ininterrotta diffusione in Italia. Cagna lo sceglie

Nonno Pasquale la struttura del titolo e la rinuncia alla citazione in epigrafe mostrano il profilarsi di una nuova ispirazione narrativa.

Se il nome come segno offre a Cagna la certezza della direzione da seguire nello sviluppo della storia, la sua prevedibilità non giova al risultato artistico. Il giudizio di Faldella sui *Bozzetti intimi* non si presta a fraintendimenti:

Le tue *Falene*, secondo me, sono tutte sciupate, ad eccezione di *Nonno Pasquale*, che è un lavoretto ben indovinato. Ciò che le guasta in generale è *l'amorfismo*, l'essere buttate giù senza leccature e quasi, direi, senza riflessione (senza ripiegature del pensiero).²⁸

Nella narrazione riaffiorano spunti e motivi che avevano alimentato la produzione giovanile di Cagna:

Anzitutto un'osservazione comune a *Virginia*, a *Renato* e a *Vincenzo*. Queste falene non sono che decomposizioni del tuo *Bel Sogno*. In *Virginia* c'è la stessa messa in scena; in *Renato* lo stesso finale; in *Vincenzo* lo stesso amico. Ma per dio non sai immaginare altre genesi d'amore, fuorché quell'eviratissimo, svenevolissimo sentimentalismo da suonatore di pianoforte? (c. 2v).

Le osservazioni su *Virginia*, espresse con la consueta veemenza, segnalano l'esilità della trama, bloccata nella sua evoluzione:

Virginia... Ma sai che con tutta la tua esemplificazione di 28 madornali facciate non hai aggiunto un'jota di espressione a due soli dei versi del Tarchetti, che hai preso per epigrafe? (ivi)

A distanza di pochi mesi, riprendendo il tema della vita prematuramente recisa e rovesciandone il senso, Faldella offrirà a Cagna una vera e propria lezione di stile nel racconto *Degna di morire*,²⁹ che accoglie spunti rimasti inespressi in *Virginia*. In questa *Figurina nera* si realizza una dimostrazione della potenza letteraria del nome, esibito nelle sue valenze semantiche ed espressive:

essenzialmente per la trasparenza semantica, utilizzandolo come nome parlante per dimostrare che è possibile non soccombere alle ferite d'amore. Anche in questo caso i versi di Lucrezio collocati in epigrafe anticipano l'esito della vicenda: «La miseria d'amor si fa più grave/ Se tu con dardi nuovi i primi dardi/ Prontamente a cacciar non t'apparecchi».

²⁸ Lettera di Faldella a Cagna, 22 maggio 1877, c. 1v. Il concetto di *amorfismo*, «forma senza forma», viene meglio esplicitato in una successiva lettera, datata 24 maggio 1876 (ma si tratta certamente di una svista per 1877), c. 2r.

²⁹ Il racconto è contenuto in *Rovine*, pubblicato a Milano, presso la Tip. Ed. Lombarda, nel 1879.

Il suo nome non era lezioso come Aurora, né ridicolo come Bianca, quando dal fonte battesimale è imposto ad una merla, né latteo e monacale come Candida; né avvicinava miopemente i colori dell'alba o dell'albore, come Albina; era un nome di una bellezza pagana, ellenica: Elena.

Il suo cognome, se per inutili riguardi ad una famiglia dovessi lasciarvelo allo stato di sciarada, direi che aveva la dignità marinara di un doge e l'olezzo sottile di un cespuglio in primavera. Invece ve lo spiattellerò bravamente: era Floresin. (p. 167)

Nella celebrazione dell'innocente bellezza di una «vergine borghese» (p. 187), il candore, già incarnato da Virginia, viene riportato al suo valore etimologico, connesso al lat. *candēre* 'risplendere'. Il campo semantico della luce viene esplorato nelle sue manifestazioni attraverso l'enumerazione: la serie di nomi, citati e poi scartati, lascia una traccia sotterranea che va a rinforzare l'intensità luminosa di Elena, da *hèle* 'fulgore del sole', gravata tuttavia dal riflesso della radice *hél-* del verbo 'distruggere'. Nomi e parole sono trasformati in immagini percettive e si fissano nella memoria, con un'efficacia che Cagna mostra di avere intensamente colto: «*Degna di morire*. È una piccola gemma, un fiorellino profumato, un pensiero che passa via come una raffica olezzante».³⁰

Sull'arbitrarietà (ed espressività) della nominazione

L'apprezzamento di Faldella per il racconto intitolato *Nonno Pasquale*, dissonante rispetto alle atmosfere di *Falene dell'amore*, muove dal riconoscimento della sua maggiore autenticità:

In una tua precedente lettera mi avevi detto, che se *maltrattavo le tue Falene*, guai! Saresti stato capace di abbruciare il manoscritto.

Son persuaso di non averti trattato troppo bene; ma d'altra parte ho l'intima convinzione che non sentirei il menomo rimorso, ancora che tu accendessi il minacciato falò; purché rimanesse salvo, ben inteso, *Nonno Pasquale*.

Per lui faccio la più ampia eccezione; è una creatura piena di freschezza, di verità ed anche di cuore. Se non mi fosse balenata davanti la tua balda diffida, l'avrei staccato dal volume e l'avrei mandato a Bersezio per la *Gazzetta Piemontese letteraria*; che il profilo dei due nonni, è una cosetta letteraria proprio degna di essere gustata dai buongustai.³¹

Il bozzetto arriva all'edizione dopo un processo di sfofitimento e riduzione di cui resta traccia nella documentazione del Fondo Cagna.³² La presenta-

³⁰ Lettera di Cagna, 2 agosto 1879, in SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 110.

³¹ Lettera di Faldella a Cagna, 22 maggio 1877, c. 5r-v.

³² Il fondo conserva copia di una versione precedente alla stampa (ms. A121) in una trascrizione

zione del protagonista e della sua compagna è condotta con semplicità e misura:

Pasquale, il vecchio Pasquale, era un povero e vecchio cantastorie girovago; uno di quei tipi popolari che s'incontrano tanto di sovente; una bella macchia per un quadretto di genere.³³

Io lo conosceva da molti anni, era un ricordo della mia infanzia. Aveva un viso sorridente, colorito come un ritratto fiammingo, occhio sereno, fronte calma e distinta. Camminava un po' curvetto, ma con sufficiente prestezza, portando il suo eterno violino sotto la falda dell'abito color castello antico.

Il vecchio Pasquale divideva le angustie della sua errabonda esistenza con madonna Ghita sua consorte³⁴ da oltre quarant'anni per la grazia di Dio. La Ghita era una piccola vecchietta piuttosto logora, che trascinava a stento un'enorme chitarra. (*Nonno Pasquale* 1878, p. 79)

Il racconto coglie la coppia di suonatori ambulanti negli anni del declino, segnato dalla povertà e dalla malattia. I nomi contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi, che appartengono al mondo degli umili. Pasquale, tradizionalmente imposto ai nati nella festività della Pasqua, ha ampia diffusione in tutta Italia (rango 24 nel Novecento); prevalente nelle regioni meridionali, non mostra una specifica connotazione locale.³⁵ La narrazione non ne sviluppa le valenze simboliche; non si ravvisa nel testo un collegamento tra la dimensione della festa e l'occasionale presenza dei 'nonni' nel paese; anche una lettura che risalga al valore etimologico proprio dell'ebraico biblico *pesab* 'passaggio' rischia di superare le intenzioni dell'autore. Al contrario esprime fortemente l'appartenenza al territorio il nome Ghita, ipocoristico di Margherita, che ancora nel Novecento è uno dei più diffusi in Piemonte (rango 4). Tipico delle campagne, assume valore deonimico nella forma accrescitiva *ghituna*, che nell'area di Cuneo vale «'contadinotta', soprattutto malvestita e priva di grazia».³⁶ Quest'aspetto, richiamato nella versione inedita del bozzetto («una vecchierella infagottata in uno scialle sdruscito, chiazato di tutti i colori dell'arco baleno»;³⁷ testa china dentro una

realizzata dalla figlia Angiolina (Ninetta), ancora bambina. Il lavoro si interrompe al cap. II.

³³ Lo stesso passo nella prima versione estesa riportava: «Una stupenda macchietta da quadretto di genere per le strane stonature di colore, di contorni e di particolari grotteschi che formavano nella varietà infinita un insieme bizzarro e artistico di perfetta armonia». Nella seconda edizione dell'opera (1882), la copia dell'autore conservata a Vercelli presenta un segno di cancellazione sulla specificazione «di genere», avvertita come superflua.

³⁴ L'espressione nobilitante risolve il precedente «madama Ghita, sua compagna» (ms. A121).

³⁵ Nel XX secolo ha rango 94 in Piemonte e rango 8 in Campania e Calabria.

³⁶ ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005.

³⁷ *Sic.* La separazione indebita sarà probabilmente da attribuire alla penna di Ninetta.

cuffietta di pizzo antico come lei, piccina, rattroppita che arrivava appena alle spalle del marito, trascinava al braccio una enorme ghitarra che lambiva la terra»), non viene mantenuto nell'edizione a stampa, nella quale si perde anche l'originaria associazione Ghita-ghitarra.³⁸

Proprio in quest'opera, in cui il valore simbolico ed evocativo del segno onomastico pare cancellato, l'autore ci consegna una riflessione sul tema della motivazione e dell'arbitrarietà del nome. L'occasione è offerta dall'arrivo di «un grosso cane, macilento e sparuto [...] nella famiglia dei nonni»:

Occorreva trovare un nome per il nuovo arrivato, e Pasquale lo chiamò Diogene, con qual ragione non so. Forse il buon vecchio trovava qualche affinità tra il filosofo greco e la povera bestia vagabonda. (p. 85)

L'arbitrarietà della nominazione, ribadita poco oltre («quando io era ancor piccino [Pasquale] mi chiamava piccolo canonico. Anche questo nome erami messo a caso come quello del cane»), impone una rivalutazione del senso di questa dichiarazione. Se il nome Diogene può essere imposto a caso da Pasquale, che poco si intende di filosofia, non altrettanto si può dire per Cagna; portare alla luce il collegamento tra il cane e la figura di Diogene il cinico, vissuto in povertà, non è una scelta casuale, ma una strategia narrativa; una volta dichiarato, il nome sollecita la reazione del lettore, attivando significati dormienti che diventano parte del racconto stesso.³⁹ L'autore ora conduce la narrazione e usa la nominazione come strumento espressivo: dal nome convenzionale dei *Bozzetti sociali* al nome a chiave dei racconti sentimentali, il processo di superamento della tipizzazione del personaggio appare compiuto, aprendo la strada a suggestioni più complesse.

Se è ovvia l'influenza di Faldella sull'apprendistato di Cagna scrittore, qualche influenza sembra essere esercitata anche nella direzione opposta. Un punto di contatto è rappresentato proprio da Ghita, nome che appare a Faldella particolarmente adatto per rendere l'atmosfera di provincia in *Serenata ai morti*.⁴⁰ Anche in questo caso la penna ardita di Faldella trasfigurerà il nome e la fisionomia del personaggio, divenuto Ghitona,⁴¹ ostessa

³⁸ Nella pubblicazione è ripristinata la forma italiana, lasciando cadere la variante settentrionale con sonorizzazione dell'occlusiva sorda. *Ghitara* è voce registrata nel *Dizionario piemontese italiano, latino e francese, compilato dal sac. Casimiro Zalli di Chieri*, Carmagnola, Tip. Pietro Barbicé 1830 e nel *Vocabolario milanese-italiano* di Francesco Cherubini, Milano, Regia Stamperia 1839-1856.

³⁹ Il riferimento al filosofo torna anche nel teatro di Cagna, che nel 1881 pubblicherà *Diogene: bozzetto umoristico, un atto con prologo, fantasia sopra un prologo di Barrière* (Milano, Barbini).

⁴⁰ Roma, Edoardo Perino 1884; le citazioni sono tratte dall'ed. moderna (Milano, Serra e Riva 1982).

⁴¹ Il gusto della deformazione della parola si esprime anche nel nome personale, qui utilizzato nella forma accrescitiva come esibizione di opulenza: non c'è traccia della valenza spreghiativa del

di Borgo Grezzo: la sua presentazione è affidata al giudizio di chi, «dopo averla assaggiata l'aveva dichiarata "non bella ma pulita"». Tale definizione, precisa Faldella,

riguardava la persona di lei, e non gli arnesi delle sue tavole e della sua cucina. Impeccché le tovaglie ne sono stomachevoli e nascondono nelle pieghe ditate di azzurro e barbigiate di giallo e di terreo [...] (pp. 27-28).

La scrittura di Cagna è ancora molto distante da questa libertà espressiva, ma la lezione onomastica di Faldella è di certo la prima compiutamente appresa dall'amico-discepolo, che nella produzione più matura non mancherà di segnalare il suo debito attraverso riprese testuali e citazioni del suo modello. E a Faldella scriverà con gratitudine:

Caro Giovannino,

[...] La buona ventura che ti portò sulla mia strada non mi fece trovare solo un prezioso amico, ma la tua strana indole letteraria, il tuo modo artistico hanno mandato un raggio di riverbero nell'animo mio.⁴²

Biodata: Elena Papa è Professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Torino. Si occupa di onomastica storica e contemporanea, lessico e lessicografia, norma e uso dell'italiano in prospettiva diacronica. È autrice con Alda Rossebastiano dell'opera in due volumi *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico* (UTET 2005).

elena.papa@unito.it

piem. *ghituna*. La forma Ghitona compare solo in apertura, mentre nel resto del racconto l'ostessa è indicata come «la Ghità». L'uso dell'alterazione o dell'elativo non è solo riservato ai personaggi d'invenzione (cfr., in *Serenata ai morti*, 'dottorino', Ambrogione, Gran Tommaso), ma vive nell'uso familiare, in funzione affettiva e come elemento giocoso. La corrispondenza con Cagna mostra vari e gustosi esempi di allocutivi nell'incipit: «Caro e buon Cagnone», 17 agosto 1887; «Mio Carissimo Cagnone», 22 giugno 1890; «Mio Carissimo Giovannone», 23 giugno 1895; «Mio caro Giovannissimo!», 17 dicembre 1913.

⁴² Lettera di Cagna a Faldella, 24 aprile 1877, in SCHETTINO, *Un incontro...*, cit., p. 60.